


Łukasz Tischner  <https://orcid.org/0000-0001-8640-9648>
Uniwersytet Jagielloński

„Bo ja wiem?”

(Jerzy Jarzębski, *Gry poetyckie i teatralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, ss. 396)

“I Have No Clue” (Jerzy Jarzębski, *Gry poetyckie i teatralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, pp. 396)

W ostatnich latach rozległa lista publikacji Jerzego Jarzębskiego poszerzyła się o dwa ważne zbiory: *Miasta, rzeczy, przestrzenie* oraz *Gry poetyckie i teatralne*. Obie książki po części rozwijają wątki już wcześniej podejmowane, powracają też na ich karty ulubieni pisarze krakowskiego literaturoznawcy, ale sporo tu zaskoczeń. Znamca Stanisława Lema i Witolda Gombrowicza daje się poznać jako „typ liryczny”, do jego wypowiedzi wkłada się ton konfidencji i podsusowania. *Miasta, rzeczy, przestrzenie* to poniekąd autobiografia, a druga książka, której chciałbym się tu bliżej przyjrzeć, to w dużej mierze dziennik literackich urzeczeń. Urzeczeń, dodajmy, także poetyckich.

Jerzy Jarzębski przyzwyczaił swoich czytelników do posługiwania się kategorią „gry”. Jak pamiętamy, użył jej po raz pierwszy w odniesieniu do Gombrowicza, co znacznie skomplikowało rozumienie tego słowa. Wbrew odruchowym (zwłaszcza w latach 1980) skojarzeniom z filozoficzno-językoznawczymi teoriami gry Jarzębski kładł nacisk bardziej niż na aspekt reguł, struktur czy ram komunikacji, na napięcie między grą/rolą i możliwą „autentycznością”, co prowadziło go do pytań egzystencjalnych, zgłębiających niejasną ontologię świata nie tyle kreowanego/konstruowanego przez autora *Kosmosu*, co raczej przez niego (a potem przez krytyka) podglądanego. Tytuł omawianego przeze mnie tomu właśnie do tak pojmowanej gry się odwołuje. Jarzębski pisze o tym wprost w szkicu zestawiającym Witolda Gombrowicza z Williamem Szekspirem: „literatura – niezależnie, jak bardzo nasycona jest grą, humorem, parodią – gdzieś w głębi jest sprawą śmiertelnie poważną, w której najzupełniej serio

chodzi o życie i jego sens, o dobro i zło, o porządek świata i zaświatów”¹. Nawiązanie do Szekspira sugerowałoby, że „gry poetyckie i teatralne” służą testowaniu, rozpoznawaniu jakiejś prawdy o człowieku, odgrywającym swoją (?) rolę w teatrze świata.

Głównymi bohaterami *Gier poetyckich i teatralnych* są Czesław Miłosz i Witold Gombrowicz – pisarze, którzy zdaniem Jarzębskiego wyznaczają dwubiegunowy układ sił w obszarze polskiej literatury. Opinię tę wygłosił już w 1981 roku, co okazało się w jakimś stopniu prorocze. Rzeczywiście, duet Miłosz–Gombrowicz wydaje się dziś bardziej intelektualnie inspirujący i „żywy” niż forsowana jeszcze czasem opozycja Miłosz–awangarda (nawiązująca do „biegunów poezji” Jana Błońskiego). Światopoglądowa konfrontacja lirycznego ekstatyka ze sceptycznym prześmiewcą lepiej oddaje klimat późnej nowoczesności i pozwala się skupić nie na artystycznych strategiach, lecz na specyficznie rozumianej „grze”, czyli sposobach rozumienia siebie oraz świata. O atrakcyjności tego zestawienia decyduje zresztą nie tylko zderzenie wyrazistych osobowości pisarskich (dwóch „pierwszorzędnych sił”), lecz także talent perswazyjny Jarzębskiego, który z właściwą sobie przenikliwością odrzuca łatwe uogólnienia. Niepodrabialny ton wywodu jest znakiem rozpoznawczym krytyka, który widzi i pojmuje zbyt wiele, by zadowolić się efektownymi przeciwieństwami. W świecie zwalczających się stanowisk, w którym często unieważnia się poprzedników, głos Jarzębskiego brzmi niezwykle czysto i donośnie. I nie chodzi tu o kurtuazję czy dobre maniery, ale szeroki horyzont, który mieści więcej, niż chciałoby zobaczyć walczące o rząd dusz szkoły czy efemeryczne ujęcia.

Z uznaniem, a nawet wzruszeniem czytam zastrzeżenia Jarzębskiego, które osłabiają mocne interpretacyjne sądy. Kiedy pisze o poezji Julii Hartwig, wspomina, że przyłgnęła do niej etykieta: „klasycystki”, po czym dodaje rozbijającą: „Bo ja wiem?” i wyraża wątpliwość, czy wiersze, w których tak często pojawia się olśnienie światem, epifania można nazwać klasycystycznymi (GPT, s. 242). Nawiązując do interpretacji Michała Pawła Markowskiego, który przeciwstawiał „twarde”, dobrze określone „ja” Miłosza problematycznej podmiotowości Gombrowicza, Jarzębski osłabia ją, dowodząc, że cierpiące „ja” Miłosza jest „nie mniej od Gombrowiczowskiego chwiejne i rozdwojone w sobie, a im bardziej się konsoliduje, tym cierpi mocniej” (GPT, s. 54). Dla kogoś, kto oczekuje wyrazistych konkluzji, zaskakujące może się też wydać zakończenie szkicu o „Mickiewiczu Gombrowicza, Terleckiego i Miłosza”. Jarzębski przypomina, że Gombrowicz dostrzegał u romantycznego wieszczki anachroniczność i sarmatyzm, Terlecki nowoczesność i uniwersalizm idei, a Miłosz stopienie racjonalizmu z mistyką i sensualizmem, po czym dodaje: „Kto tu ma rację? Być może wszyscy?” (GPT, s. 128). Jego prowokacyjna pointa nie wynika jednak z chęci zagłaskania konfliktu idei, ale szerszego widzenia sprawy: „Mickiewicz jest

¹ J. Jarzębski, *Gry poetyckie i teatralne*, Kraków 2018, s. 339. Odniesienia do tej książki zaznaczam dalej w tekście głównym skrótem GPT wraz z numerem strony.

tu czytany lub „używany” na wiele różnych sposobów – bo wieszcz narodowy jest dla krytyków-pisarzy zawsze narzędziem, nigdy przedmiotem obiektywnych studiów” (GPT, s. 129).

Warto przypomnieć jeszcze znamienity wywód na temat przedwojennej lewicowości Miłosza:

w swych początkach Miłosz zdawał się bliższy zaangażowaniu w stylu Fika, podczas gdy niebawem, po okresie studiów paryskich i przyspieszonego intelektualnego dojrzewania, ewoluował i uparcie później domagał się od literatury ideowego pogłębienia, będącego już nie owocem politycznej zbiorowej edukacji, ale pracy jednostki nad sobą (GPT, s. 134).

Jarzębski z wyraźną satysfakcją poprzedza to zdanie frazą: „Dodajmy jeszcze, by sprawę skomplikować”... (GPT, s. 134). Takich fragmentów jest więcej, bo niemal każda formuła uogólniająca spotyka się ze sceptyczną kontrą, która sygnalizuje rozmiękanie się gotowych formułek z żywą materią myśli i literatury.

Swoistym kluczem do książki jest tekst okolicznościowy, powstały po śmierci Czesława Miłosza. Píše w nim szczerze Jarzębski, że ideowo zawsze bliżej mu było do Gombrowicza. Komentując osobiste kontakty z Miłoszem, zauważa, że „relacje (...) było poprawne, ale pozbawione bliskości: pewnie nazbyt byłem dla Miłosza mieszkańcem »ziemi Ulro« – skazanym na zagładę, bo pozbawionym metafizycznego zmysłu” (GPT, s. 159). Kilka zdań dalej krytyk wprowadza oczywiście swoje *distinguo*, zaznaczając, że mimo fascynacji Gombrowiczem, nie nadawał się na jego wyznawcę, bo „świat zamieszkały wyłącznie przez uczniów tego pisarza byłby potwornością” (GPT, s. 159). Tłumacząc się z tego mocnego sądu, stwierdza, że nie potrafił się wyrzec tęsknoty do jakiejś trwałej metafizycznej podstawy rzeczywistości: „myśląc o Gombrowiczu, nie przestawałem go odnosić do Miłosza, tak jakby ten drugi walczył za mnie (i dla wszystkich) o większe bezpieczeństwo i poczucie stabilności” (GPT, s. 159). Brzmi to dość sucho i abstrakcyjnie, ale wyznanie Jarzębskiego odwołuje się do konkretnych momentów urzeczeń:

byłem nieślychanie mocno emocjonalnie zaangażowany w pewne jego wiersze, których nie potrafiłem czytać bez ściśnięcia gardła: *Pieśń*, *Kohysanka*, *Przedmieście*, *Mittelbergheim*, *Notatnik: Brzegi Lemanu*, to tylko niektóre z nich. Co je łączy? Jakaś niezwykle wrażliwość na konkretny świat i jego obrazu połączona z dławiącym poczuciem, że pod nim jest demon zniszczenia, że wszystko, co istnieje, podszyte jest różnorodnego rodzaju śmiercią, idącą ku nam tyleż z upływem czasu i dekadencji ciała, co z korozji wartości. Podziwiałem więc zarówno zakończenie *Pieśni*, te niezwykle dziewięć linijek, w których poeta zgadza się – lecząc ból indywidualnego istnienia – by jego „ja” wsiąkło w obserwowany świat, stało się „czystym patrzaniem bez nazwy”, jak i heroiczną konkluzję *Brzegów Lemanu*, w której jednostka musi właśnie się pogodzić z ciągłym odchodzeniem świata w zniszczenie

i niepamięć, aby ocalić go na jakimś wyższym poziomie, gdzie ruch przechodzi w „moment wieczny” (GPT, s. 160).

Powyższe wyznanie może zaskakiwać, jeśli pamiętać, że Jarzębski jest przede wszystkim znany jako interpretator prozy, szukający w literaturze odkrywczych fabuł i idei. Czy jednak te same liryczne urzeczenia nie dochodziły do głosu na przykład w jego studiach o poetyckim modelu prozy Schulza? Co kilka lat wracam do wspaniałego szkicu *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, który nie przestaje mnie zdumiewać swoją wszechstronnością i definitywnością – nie da się lepiej wprowadzić w świat wyobraźni pisarza z Drohobycza. W rozważaniach nad Schulzem ujawnia się liryczna wrażliwość Jarzębskiego, czyli wyczulenie na wypowiedane w trybie subiektywnego, w jakimś sensie „momentalnego” wyznania wewnętrzne przeżycia, doznania i emocje². W tym samym szkicu Jarzębski przypomina deklarację Schulza, który w liście do Pleśniewicza pisał:

zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okreśną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość³.

Nakierowanie uwagi na momenty odczucia „pełni i bezmiaru”, chwile „czystego patrzenia bez nazwy” zaskakująco bliskie jest marzeniu Schulza o „genialnej epoce”. Widać to w analitycznych szkicach Jarzębskiego o wizualności wierszy Miłosza – *Być samym czystym patrzeniem bez nazwy, Miłosz i poetyckie obrazy*, a wreszcie *Przeciw metaforze (i co z tego wynikło?)*. Temperament liryczny krytyka wydaje się w jakimś stopniu pochodny „dzieciństwu”, które próbował rekreować Schulz. Może dlatego Jarzębski często szuka w poezji wielorakich epifanii, czyli chwil uprzywilejowanego widzenia, doznania nieskrytości świata i jego jedności uchwyconej w obrazach.

² Por. hasło „Liryka” (autorstwa J. Sławińskiego) [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławińska, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Kraków 1998, s. 278.

³ Cyt. za: J. Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza* [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984, s. 207–208. Na marginesie zauważmy, że podobny ideał żywił drugi z ulubionych pisarzy krytyka, Gombrowicz: „sam *per fas et nefas* chcę być dzieckiem? Dzieckiem, ale takim, które dotarło do wszystkich możliwości dorosłej powagi i doznało ich. (...) Naprzód odepchnąć wszystkie ułatwienia, znaleźć się w kosmosie tak bezdennym, jak tylko to dla mnie możliwe, kosmosie o zasięgu maksymalnej mojej świadomości, i doświadczyć tego, że się jest zdanym na własną samotność i własne siły – wtedy dopiero gdy otchłań, której nie zdołałeś okiełznać, zrzuci się z siodła, siądziesz na ziemi i odkryj na nowo trawę i piasek. Aby dzieciństwo stało się dozwolone, trzeba dojrzałość doprowadzić do bankructwa” (W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s. 281).

Epifanie skądinąd niekoniecznie muszą prowadzić w okolice Niewiaży. Jeden z najbardziej oryginalnych szkiców, które znalazły się w książce, dotyczy zapomnianego poematu futurystycznego Jerzego Jankowskiego *Maggi* (1914). Spod sztafażu awangardowych zabiegów (komplikacja składni, zderzenie różnych punktów widzenia i „wysokiego” z „niskim”) Jarzębski wydobywa zasadniczy nerw utworu, w którym spojrzenie oszołomionego bogactwem witryny sklepowej biednego chłopca (Józia) spotyka się z perspektywą dorosłego narratora poematu. Fascynującym i przerażającym, czyli sakralnym wręcz przedmiotem dziecięcej epifanii jest reklama firmy „Maggi”. Fabuła tego ironiczno-tragicznego „rapsodu” kończy się śmiercią chłopca, który funduje sobie „ucztę życia”, zwieńczoną pożarciem siarki z główek zapalek. Krytyk pokazuje nowatorstwo poematu, który zbliża do siebie niskie i wysokie obiegi kultury, nawiązuje do sposobów percepcji właściwych kinematografowi (i do kiczu pierwszych niemych filmów), ale tym, co go najwyraźniej w *Maggi* ujmuje, jest szczególne „czyste patrzenie bez nazwy”, które poprzedza inicjację w dojrzałość, w kulturę. Trudno oczywiście zestawiać *Maggi* z poezją Marcina Świetlickiego, któremu także poświęca Jarzębski więcej uwagi, ale chyba nie przypadkiem tropi (i podziwia) w twórczości autora *Schizmy* szczególnie rodzaj percepcji/kontemplacji – zdolność do patrzenia, w którym „świat oglądany traci spójność i pragmatykę, rozluźnia się jego związek z »tu i teraz«” (GPT, s. 260).

Być może zbyt natrętnie próbuję wykazać, że Jarzębskiego fascynuje w poezji przede wszystkim jej wymiar epifaniczno-percepcyjny, bo przecież na przykład w świetnym szkicu o Kamili Krzysztofie Baczyńskiej skupia się raczej na zapisie dramatycznych, nieprzewidywalnych dylematów egzystencjalnych („mistyki wyboru”), a nie właściwego tej poezji obrazowania, ale komentarze dotyczące twórczości Julii Hartwig, Tomasza Różyckiego czy Krystyny Dąbrowskiej potwierdzałyby moje przypuszczenie.

W moim komentarzu pominąłem szkice ściśle teatralne (tego rodzaju teksty pojawiały się już wcześniej w zbiorze *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*), w których Jarzębski komentuje między innymi inscenizację Gombrowicza. Spośród tych kilku tekstów polecam przede wszystkim jego dialog z Jerzym Jarockim, którego poznał nie tylko jako widz, ale także konsultant reżysera oraz dość zjadliwą analizę spektaklu Krzysztofa Garbaczewskiego, który próbował (nie bardzo wiedząc po co) zmierzyć się z *Kronosem*.

Gry poetyckie i teatralne inspirują do pogłębionych badań, dotyczących bardzo różnych autorów, zjawisk i konkretnych problemów, ale ich urok polega również na tym, że Jarzębski wplata w swój wywód barwne anegdoty, dodaje zaskakujące przypisy (na przykład mimochodem rzuconą uwagę „filatelisty emeryta”, wyjaśniającą, czym była Republika Maluku Selatan – GPT, s. 251). Chyba najmocniej zapadło mi w pamięć wspomnienie o „Miłoszu w podróży”. Jego kulminacją jest rozbijającą szczerą rekonstrukcja wspólnej wycieczki na Podkarpacie. Jarzębski opowiada, że po zwiedzaniu pałacu w Łańcucie i przejazdzie powozem wybrał się wraz z Miłoszem i jego żoną do rzeszowskiego

mieszkania słynnego introligatora („książki w jego oprawach były właściwie nieomal rzeźbami, które miały funkcje swoiście interpretujące treść dzieła, co, powiedzmy szczerze, nie zawsze wychodziło im na zdrowie – GPT, s. 167–168). Przytoczmy tę relację:

Miłosz chodził po mieszkanku, podziwiał pierwsze, już zlikwidowane, stanowisko pracy introligatora w mikroskopijnej kuchence i drugie, znacznie większe, na strychu, który nareszcie, po wielu staraniach panu Ziembie przydzielono i gdzie mógł pracować w miarę wygodnie; oglądał też dziesiątki opraw – także swoich książek. (...) Wychodzimy wreszcie do samochodu, aby udać się w kierunku Krakowa. Komentarz Miłosza: „No cóż, te oprawy właściwie okropne. A czy widzieliście jego żonę? To męczennica! Wyobraźcie sobie: ona całe lata musiała w tej kuchence gotować posiłki, a on siedział godzinami przy stoliku, przeszkadzał jej i dłubał te oprawy, których nawet sprzedać nie było można. I wszystkie oszczędności wydawał na skórę i okucia! Makabra!” To cały Miłosz: w jednej chwili okrutnie szczerzy i zarazem pełen empatii (GPT, s. 168).

Z podsumowaniem Jarzębskiego wypada się zgodzić. W tej dwoistości osoby Miłosza było coś z przekory „Gucia zaczarowanego” i buntu Tomaszka z *Doliny Issy* przeciw dorosłym. Było też coś z „regresji” do dzieciństwa, niefrasobliwej niezgody na dojrzałość, którą zdaje się podzielać Jerzy Jarzębski. W tęsknocie do „genialnej epoki” upatrywałbym źródła urzeczenia Jarzębskiego światem poezji.